

## PAULO PASTA



### Dentro e fora da pintura

#### RESUMO

Neste ensaio, o pintor Paulo Pasta pretende contar uma história de dentro de seu próprio trabalho; ou seja, a partir das formas que usou como motivação para sua pintura, o autor aponta para as principais questões que fizeram a sua experiência. Uma relação mediada pela feitura, em que procura precisamente construir uma distância reflexiva entre o projeto e a experiência real da pintura.

#### PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Experiência. Cor. Forma. Paulo Pasta.

## DENTRO E FORA DA PINTURA

“As vezes pinto e depois vejo, outras, vejo e depois pinto.  
Mas ambas são situações impuras e não prefiro nenhuma.”

Jasper Jonhs

A pintura, para mim, desde cedo, foi também auto-descoberta. Não tenho com nenhuma outra linguagem a relação de intimidade que tenho com ela. Descobri-la foi descobrir a vocação. Isso se fez ainda mais claro no momento crucial das escolhas profissionais: digo sempre que posso ter passado por várias crises, mas não pela de vocação. Entendo, hoje, o grau de idealidade existente nesta condição, e penso que tal idealidade é um aspecto importante para a compreensão do meu trabalho.

Prometi a mim mesmo seguir esse caminho, como uma senda para se estar melhor no mundo. Desse modo, a pintura sempre foi uma atividade muito rente a minha própria vida. Hoje percebo que ela parece querer contar, de maneira ao mesmo tempo muito próxima e muito abstrata e mediada a minha própria história. Com isso, quero dizer também, que meu trabalho nunca teve um sentido projetivo. Ele pode nascer de uma ideia, de uma vontade, mas o que busco é justamente evitar que o desejo se precipite de imediato em projeto; talvez a pintura para mim seja a construção dessa distancia entre desejo e projeto. Parece-me que a pintura teria que contar por si mesma, e de forma indireta e condensada, a lenta transformação dos conteúdos vividos. Essa seria a sua maneira de imitar em abstrato as contingências da vida. Digo “em abstrato” porque penso que as formas que escolho para pintar se parecem muito com esquemas do real. E é na lenta atualização e maturação de tais esquemas, ou signos, que o sentido parece se fazer.

Gosto de pensar que uma dada pintura estaria pronta quando somou todos os meus estados, quando condensou minhas sensações. Só assim poderia me reconhecer nela, que só então ganharia uma espécie de idealidade e suspensão. Por isso também é, talvez, um pouco lenta: de algum modo, ela é dia após dia e tinta sobre tinta. E, se meus temas e meus assuntos tem duração longa, repetindo-se e desdobrando-se, seria justamente porque só assim se tornariam efetivamente meus e profundamente reconhecidos por mim.

Mas, como vinha dizendo, tudo isso começou muito cedo. Ver pinturas é equivalente, para mim, ao prazer de pintar. E foi vendo pinturas, reproduções dos trabalhos dos mestres da pintura universal, que meu gosto se afirmou. A superfície pictórica, a fatura, sempre foi o elemento que parecia unir minha sensação ao mundo. Essa qualidade, mais a cor, foram os elementos que fundaram meu gosto e deram-me confiança em seguir com minha escolha.

No início, empregava os temas mais comuns da pintura de gênero. Paisagens e naturezas mortas, nessa ordem. Gostava igualmente de Cézanne, Van Gogh e Monet. Mas penso que foi a partir da lição de Cézanne que se deu, para mim, a compreensão do que seriam as diferenças entre ver e pintar: a descoberta de uma verdadeira construção pictórica.

Foi movido também por seu exemplo, e não só querendo retratar uma paisagem local, que iniciei uma série de desenhos com o tema dos canais. Nesse momento, eu pensava que teria que constituir uma base sólida em desenho para só depois me aventurar pelas tintas. (Sofria aí, sem saber, uma contingência comum a grande parte dos pintores modernos brasileiros, e que deve sua origem ao programa e aos ensinamentos das escolas de belas -artes de Paris, onde muitos dos nossos artistas estudaram e fizeram formação). Mas eram desenhos coloridos. Não empregava apenas a linha ou o contorno. Eles já apontavam para a necessidade de uma construção mediada pelas cores e valores pictóricos.

Nesse período, já olhava de maneira especial a pintura de Matisse e pensava que teria que fazer alguma coisa com isso. Posso dizer, também, que esse pintor sempre esteve presente, como modelo, durante todo meu percurso, apenas variando, de acordo com a época, os aspectos de sua influência. E poderia afirmar também, que, se penso as minhas possibilidades de expressão pela cor apoiado no seu exemplo, foi também através desse exemplo que pude constatar as minhas dificuldades em usá-las vivas e contrastantes. Costumo pensar, então, que a pintura de Matisse, que tanto admiro, seria para mim uma espécie de ideal, e que seria na diferença e distância que estabeleço com ela, que melhor se revelaria quem sou.

Quando comecei a usar tintas, a escolha natural deveria ser pelo óleo, seja pela sua história e tradição, seja também por seu poder expressivo; mas a técnica que escolhi para realizar uma série de pinturas depois dos referidos desenhos, foi o guache. Buscava uma tinta a base de água, que fosse fosca, e que também não guardasse o aspecto muitas vezes artificial da tinta acrílica. (Uma tinta a base de água realizaria também a passagem do desenho para a pintura de modo mais natural).

Durante um ano realizei guaches sobre papel. E esses trabalhos já traziam as marcas de outra grande influência: a pintura metafísica italiana. A sugestão de tempo parado, de suspensão, presente nessas pinturas, sempre me pareceu muito próximas das minhas próprias sensações. A paleta de cores também. Muitas delas parecendo

cores desidratadas, de um mundo esvaído. Assim são também as cores de Morandi, um pintor que me deu a chave para escapar também à própria metafísica. O mundo, em suas pinturas, o mundo físico e carnal, parece ter ido embora para poder sobrar algo do durável do mundo. Assim, ele se manteve, de certa maneira, sempre um pintor metafísico, mas substituiu a nomenclatura, a retórica do movimento, pela adoção de um repertório mais afeito ao cotidiano. (Se, por um lado devo muito a Matisse, por outro devo muito a Morandi. Talvez esse cotejo entre os dois somente se explique nas idiossincrasias da formação, e aí eu também poderia incluir a pintura de Volpi, sem prejudicar uma possível noção de coerência).

Esses trabalhos a guache eram inequivocamente figurativos. Manequins, instrumentos como martelos e tesouras, mesas, cadeiras, chapéus, modelos de gesso, eram motivos freqüentes. Depois de um ano trabalhando nessa direção, voltei a usar tinta a óleo, agora com o acréscimo da cera de abelha (um meio também chamado de verniz de cera, ou encáustica fria), o que abriu novas possibilidades expressivas no meu trabalho. Esse veículo deu ao óleo uma luz mais turva, arrefeceu as passagens entre as cores, e, se posso dizer, criou uma temporalidade distinta ao retardar a luz, ao fazê-la menos brilhante.

Fui abandonando também uma metafísica dos objetos e buscando um repertório de formas mais simplificadas. As sucessivas camadas de óleo com cera foram apagando as imagens, tornando-as assim, vestígios de imagens. Estas respondiam também a uma disposição mais resoluta da superfície da tela, tornando-se mais planas

e topográficas. Essas figuras eram essencialmente formas arquitetônicas. Ogivas, arcos, frontões, que, ao mesmo tempo em que me remetiam a uma condição de passado, davam-me a possibilidade de estruturar o quadro como campo plástico autônomo.

A maneira como essas figuras eram pintadas também evocava esse passado: surgiam quando eu removia a última ou penúltima camada de tinta, nas cores das camadas anteriores. Olhando depois de alguns anos para elas, ocorreu-me pensar que realizavam assim uma espécie de encenação da pintura, de um espaço um pouco solene da pintura, e que isso nascia do desejo de um artista jovem procurando aproximar-se dessa linguagem tão impregnada de história.

Depois, (e isso já estava no começo da década de noventa), querendo pintar de um modo que revelasse menos os rastros da própria pintura, que fosse mais

Sem título, 1989  
Óleo e cera sobre tela  
220 x 190 cm  
Coleção particular



afirmativo e menos referencial, iniciei a seqüência dos “cacos”. Comecei reproduzindo a imagem de um chão de cacos de cerâmica (o chão do meu atelier), que formavam um padrão aleatório. Em seguida organizei esses cacos como elementos autônomos, o que me proporcionou novos arranjos formais. Passei então a pintar acrescentando a tinta, e não mais retirando-a, e penso que dessa maneira logrei conquistar um pouco daquilo que ainda almejo: o presente, a presença.

As passagens tonais eram construídas pelo acréscimo sucessivo de camadas de tinta, mas ficava difícil romper com o tonalismo geral, uma vez que eu queria fazê-lo pelo uso de uma segunda e terceira cor. (Nunca pensei minha pintura dessa época como monocromática; essa característica que ela adquiriu não foi escolha minha, foi mais uma das muitas contingências).

Depois de cinco anos trabalhando nessa direção, e buscando uma unidade espacial maior e menos fragmentada, comecei a pintar o que parecia ser o espaço entre os arcos, (utilizados nos trabalhos anteriores onde as formas arquitetônicas eram muito presentes), resultando essa pesquisa em imagens semelhantes a colunas.

As negações, as áreas escondidas das pinturas anteriores continuaram, mas, ao terem o espaço mais bem definido e estruturado por essas formas, as cores puderam então, variar. Com mais esse aspecto, penso que avancei na posse daquilo que nomeio como presente, da aceitação dos contrastes presentes no real. A maneira como pintava essas “colunas” também sofreu variação. Se antes, na série dos “cacos”, usava um pincel menor e prosseguia com ele construindo a trama pictórica por pequenas pinceladas, nessa nova fase pude, pelas formas mais amplas, também aumentar o tamanho do pincel e conseguir áreas coloridas mais planificadas e uniformes.

Partindo dessas “colunas”, obtive um maior número de variações. Novas articulações apareceram: do espaço entre elas surgiu a forma de uma espécie de lápis apontado; retirando a terceira coluna, eu tinha um vazio a ser aceso pela cor; duas formas parecidas com garrafas (na verdade, o “lápis”, só que com a ponta mais longa e arredondada), colocadas em simetria, fizeram aparecer entre elas uma outra coluna, etc.

Paralelamente a essa pesquisa, comecei uma série de trabalhos partindo da forma de um pião, desses usados em brincadeiras infantis. Assim como aconteceu com os “cacos”, o que apareceu no início dessa nova seqüência foi a ênfase nas formas, no tema. Valorizava os piões, esquecendo um pouco aquilo que me interessa mais: a ativação do espaço onde as coisas estão, feito de cheio e vazio sempre entranhados. Fazendo com que os piões e o espaço viessem juntos, ou seja, ao mesmo tempo, é que comecei e estendê-los até o limite da tela, criando assim, pela primeira vez, formas grandes que não cabiam mais inteiras, nesses limites. Pude com isso descobrir outras figuras entre os piões: ampulhetas, cálices invertidos, etc., que vieram a se transformar nos novos temas.

Quanto mais elementos tenho para pintar, mais vejo possibilidades para o meu trabalho. Isso contradiz um pouco o que a maioria dos observadores aponta como sendo a primeira coisa a se notar em minhas pinturas: a cor. Na verdade, penso que foi devido a esta expansão das formas que a cor ganhou maior amplitude e força.

Penso também, às vezes, que essa força ou saturação de algumas cores que emprego, viria para compensar as formas que se tornam difíceis de serem vistas, justamente por estarem mergulhadas nessa densidade cromática. Essas formas-cor tornam-se fortes, porém veladas. Talvez venha daí o aspecto de conquista dura de uma certa calma, de energia pulsante e escondida que possuem.

Quando penso na cor, também penso na forma (assim como também a cor só existe em relação à outra). Não as dissocio na elaboração do trabalho. Sempre gostei das cores que guardam luz, e nesse aspecto reconheço um ponto de união entre as pinturas anteriores e as atuais. Minhas cores são compostas, vêm de uma paleta derivada, isto é, são cores feitas a partir da paleta física, das cores físicas. Gosto delas quando abandonam suas características mais industriais, quando passam pelo processo da experiência, quando podem vir a se transformar em outras, quando se modificam pela vizinhança, quando somaram e sofreram mutação. Costumava usar a metáfora da fruta para caracterizá-las. Fico satisfeito quando acredito que os quadros amadurecem na minha frente. Uma fruta também atinge o ponto máximo de saturação de cor e sabor quando está no limite, quando no dia seguinte já vai apodrecer. Uma cor “passa” assim como uma fruta “passa”. Gostaria que minhas cores tivessem algo análogo a isso, que fossem ao mesmo tempo intensidade e despedida, casamento de beleza e extinção.

Não seria exagero pensar que as formas que emprego agora no meu trabalho são transformações, uma espécie de lenta transformação das formas que primeiramente ocuparam e constituíram meu fazer, e que foram descritas aqui. Nesse sentido posso dizer que possuem uma origem, ou melhor, posso deduzir de onde vieram. Penso também que esse fato isolado não seria suficiente para explicá-las, como também sei que essa vontade de coerência e organicidade muitas vezes poderia ir contra uma condição mais arejada da pintura. Mas já tive mais apreço por esse aspecto do meu trabalho. Parece-me que hoje estou mais distante das origens, e, portanto, meu trabalho parece também pedir menos dessas forças que antes eram-lhe essenciais. O novo – e não a novidade – seria a pergunta de todo trabalho, e de toda nova pintura, e essa pergunta, acredito, adquire aqui uma natureza problemática, justamente porque esse trabalho parece também querer estruturar a surpresa, ou preveni-la.

Penso também que as passagens, tanto de uma cor a outra, de um tema a outro, como também de uma condição a outra, seria um dos vetores mais importantes para compreender o que faço. Passagens ocasionariam, invariavelmente, mudanças e transformações. Agora, como transformar e mesmo assim poder me reconhecer



*Sem título*, 1997  
180 x 220 cm  
Óleo e cera sobre tela  
Coleção Museu de  
Arte Moderna de São  
Paulo

no que faço? Talvez venha disso meu apego a séries, aos desdobramentos de formas semelhantes, e o desejo de que todo trabalho seja também uma espécie de testemunho do que foi vivido.

Olhando para a minha pintura atual, noto que ela foi progressivamente abandonando uma espécie de interioridade, de essência, para se tornar mais fluida e ágil. Não possuo muita identificação com as linguagens artísticas, ou as pinturas, que fazem das reiteraões da superficialidade do mundo, uma crítica a esse mesmo estado do mundo. Nesse sentido, apesar de saber avaliar sua importância, sempre tive um trato mais difícil com a Pop Art. Prefiro os trabalhos nos quais esse lugar seria apontado pela sua falta, não pela ostensiva presença. Quando consigo criar esse espaço nas minhas pinturas – essa espécie de vazio – reconheço neles os mesmos conteúdos dos trabalhos iniciais, aqueles de maior influência do movimento metafísico, só que agora essa condição seria dada mais pela construção formal e menos pela figuração.

Meus trabalhos ganharam essas qualidades que chamei de fluidez e agilidade, por volta de 2004. Posso identificar vários fatores que colaboraram para isso. Lembro que vi com muito interesse a sala de Sean Scully na Bienal de São Paulo de 2002. Eram pinturas de grandes formatos, de composição decidida e plana, em que era deixada às cores a grande tarefa de construir a luz, a qual surgia tanto por meio das justaposições como também das sobreposições entre elas, alcançando assim, o pintor, uma superfície



inequivocamente pictórica e uma harmonização pela atmosfera luminosa, que muito me lembrou o exemplo de Matisse. Lembro-me também das telas dentro das telas, ou seja, pequenas telas inseridas dentro de uma maior, como se ‘quebrassem’ essa referida harmonia, ao mesmo tempo em que parecia repor a pergunta pelo tema da própria obra: a pintura dentro da pintura.

Em 2004 tomei contato também com os livros do escritor sul-africano J.M. Coetzee. Li vários dos seus romances com muito interesse, e também impressionado com a maneira com que o escritor conseguia transformar a literatura em seu próprio tema. Muitas vezes o seu narrador, colocado em terceira pessoa, era também um escritor ou crítico literário, duplicando assim a narrativa, tornado-a muito forte e ambígua. Evitaria o termo “metalinguagem”, nos dois casos, o do pintor e o do escritor, por acreditar que ambos procuram se colocar em um lugar diferente disso. Para mim, é como se ensaiassem sobre o eterno e recorrente tema da pergunta pelo sentido do fazer, tornando o próprio trabalho essa ficção. (O oco do trabalho, para mim, sempre foi a pergunta pelo que pintar).

Também em 2004, apresentei uma série de pinturas, nas quais empreguei várias formas semelhantes que denominei de “vigas”. Na verdade, esse nome me ocorreu porque essas formas sugeriam vigas de construção, onde uma vertical sustentava uma horizontal. Dentro dessas vigas maiores, – a vertical e a horizontal fazendo um arranjo ortogonal –, inseria uma menor, como se elas se reproduzissem, ou como se uma pudesse conter a outra, sugerindo, assim, que o tema nascia do tema, ou que o espelhasse. Como disse, isso me foi sugerido pelos dois exemplos de artistas citados acima.

Procedendo desse modo, pude também variar as espessuras, os lugares e proporções dessas vigas. Como elas organizavam melhor o espaço, deixando-o mais dinâmico, também minhas cores, penso, puderam ficar mais rápidas e contrastadas. Quando a viga desceu, isso é, quando a horizontal abaixou, a forma que surgiu foi a de uma cruz. Pelo mesmo impulso, dupliquei-a tornado-a duas. Duas cruzeiros foi o meu tema e o meu motivo durante cinco anos, e ainda hoje trabalho com desdobramentos desta forma. Consegui com elas uma ativação maior do espaço, tornando-o mais plano e definido. Abandonei também uma construção apoiada somente na mão e no pincel: se antes, construía as formas livremente, à “mão livre”, hoje tenho a ajuda de fitas adesivas para obter maior precisão. Esse aspecto também colaborou para dotar esses trabalhos de uma maior mobilidade, ainda que sutil. O formato das telas também aumentou, e por meio desse procedimento penso que pude repotencializar aquela espécie de pudor da presença que sempre marcou muito meus trabalhos. O mesmo penso sobre o uso da cor: se antes a latência das formas as fazia vir envoltas em morosidade, agora elas se aprontam mais rapidamente.

As ditas duas cruzeiros, desdobrei-as em três. Hoje, esse espaço criado por esses



três elementos foi simplificado: retirei algumas partes dessas figuras e esse vazio é preenchido pela cor. Nesse jogo entre figura e fundo, conforme já procurei descrever, a cor é o que preenche, criando assim um lugar ambíguo para a pintura. Alias, foi pensado nisso, nesse jogo constante, que iniciei uma série de pinturas que denominei de ‘funâmbulos’. O nome, claro, foi sugerido pelo que traz de ambiguidade, ao remeter ao equilíbrio instável entre uma forma e outra: funâmbulo é o homem que caminha na corda bamba. Um certo funambulismo entre uma coisa e outra seria justamente a zona de indecisão entre essas coisas, ou entre essas formas e cores. As formas que emprego se parecem com as “garrafas” das pinturas anteriores, entre de pé e deitadas, fazem aparecer entre si outra forma, ao mesmo tempo fundo e figura, numa constante permutação.

Entendo que não posso afirmar muitas coisas a respeito do meu trabalho. Afirmar no sentido de procurar ter com ele uma relação distanciada, objetivando uma análise que me colocaria invariavelmente “fora” dele.

Poderia buscar uma solução poética, uma escrita poética. Mas tampouco acredito que essa forma lograria chegar a uma justa auto-observação. Procuro reconstruir um pouco de sua história interna, narrada por meio das suas formas. O seu sentido mais amplo e completo, é claro, me foge, e acredito que deva ser assim. Nessa chave, acredito também que a minha pintura esta sempre à minha frente, avançada em relação a mim. O que consigo ver do seu sentido, são apenas aquelas particularidades que me induzem ao fazer e o tornam possível. Não saberia, por exemplo, dizer melhor do que já disse sobre a minha escolha de cores. Posso apontar com precisão a paleta cromática de alguns pintores com as quais possuo profunda afinidade: por exemplo, Bonnard, Diebenkorn, Brice Mardem. Mas a paleta desses pintores não está dissociada do que pintam. Os temas escolhidos, ou as soluções formais por eles encontradas não se dissociariam de uma expressão por essas cores específicas. Existe sempre, para mim, uma afinidade muito grande entre o que pintam e como pintam. Em um auto-retrato verde e malva de Bonnard, essas cores também seriam esse retrato. Elas são a sua forma, uma vez que cooperam de modo fundamental no seu sentido. O mesmo poderíamos dizer de uma paisagem *Ocean Park*, de Diebenkorn. A paisagem ali são as cores também. As cores constroem esse espaço e são construídas por ele.

Acredito que tenha ficado claro que, para mim, o quê pintar tem que ter uma correspondência muito estreita com o como pintar. E acredito mais ainda na força e valor do trabalho quando esses temas surgem internamente, engendrados e transformados pelos motivos anteriores, numa espécie de auto-alimentação. Um motivo novo teria que ser filtrado, decantado pelo trabalho, até ser também absorvido por essa espécie de sistema que busco construir. Mas aqui também valeria a pergunta: qual sistema? Não saberia responder, talvez porque isso me ultrapassa como produtor, mas ele obedeceria à mesma necessidade primeira de identificar a pintura, a minha

pintura, o seu tempo, com o tempo do vivido. Aí, então, penso eu, não caberiam ações mais impulsivas, escolhas arbitrárias e voluntárias. Como já disse anteriormente, eu preciso me reconhecer na pintura, no que ela possui de soma de estados, para dá-la como pronta. Caminho na medida em que o trabalho também caminha, e o reconheço na medida em que também sou reconhecido por ele.

Temporalidade e duração seriam, então, as dimensões onde ocorrem as operações nas quais meu trabalho parece se basear, e por esse caminho me coloco distante também da separação entre forma e conteúdo, e de seu equivalente, a relação espaço-tempo. Às vezes me ocorre pensar que o meu maior “problema” estaria em uma espécie de questão sem solução, que é de estar dentro e fora da pintura ao mesmo tempo. Como estar fora, estando dentro? Talvez seja desta permuta infundável, entre posições que gostariam de coincidir, deste desejo infinito de “possuir o que te possui”, como no famoso verso de Manuel Bandeira, que eu procuro extrair o sentido e as forças que atualizam meu trabalho.

Dezembro de 2010.



#### PAULO PASTA.

Nascido em Ariranha, São Paulo, em 1959. Pintor, desenhista, gravador e professor (pintura e desenho) no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes/USP. Formou-se em artes plásticas na ECA/USP em 1984. Em 2011, obteve doutorado em Artes pela mesma universidade. Desde o ano de 1984 tem apresentado seu trabalho. O título de sua tese é *A educação pela pintura*, uma reunião de todos os seus ensaios já escritos na área de Artes. Esta monografia acompanhou uma exposição dos seus trabalhos mais recentes no Centro Mariantonia, em março de 2011.